CECILIA INÉS AVENATTI DE PALUMBO

FIGURA Y MÉTODO
Paradojas del diálogo entre literatura y teología*

RESUMEN
El objetivo de este artículo es mostrar que tanto la figura como el método son *mediaciones* de la fuente originaria de la creatividad y que lo son en la medida en que se reconocen como tales en sí y en su recíproca y *paradójica* vinculación. En vistas de este propósito, el texto plantea, primero, la situación de mutua pertenencia e implicancia *mediadora* de los polos figura y método a partir de dos textos de Hans Urs von Balthasar. Segundo, muestra de qué modo la *vida* es la fuente y la *paradoja* el nexo de ambas mediaciones a partir del análisis de textos de dos teólogos fundadores de la estética teológica: Agustín de Hipona e Hildegarda de Bingen. Tercero, postula la mediación y la paradoja como constitutivos del *imaginario dialógico* de la *Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología* cuya fundación tuvo lugar en Río de Janeiro en abril de 2007.

Palabras clave: literatura, teología, Hans Urs von Balthasar.

ABSTRACT
The purpose of this article is to point out that both figure and method are *mediations* from the original source of creativity. They are so inasmuch they are recognized as such by themselves and in their *paradoxical* relationship. Considering this purpose, the article portrays in the first place how figure and method are reciprocally implied as mediations, based on two texts of Hans Urs von Balthasar. Secondly, the article shows how *life* is the source, and *paradox* the link between both mediations, based on textual analysis of two founding theologians of theological aesthetics: St. Augustine and Hildegard of Bingen. Finally, the article states that mediation and paradox form the *dialogical imagery* of the just founded (April 2007) Latin American Association of Literature and Theology.

Key words: literatura, theology, Hans Urs von Balthasar.

*Texto de la Conferencia inaugural del Primer Coloquio Latinoamericano de Literatura y Teología (Pedro de Guaratiba, Río de Janeiro, 26-29 de abril de 2007).

"Figura y método" pertenecen a ámbitos distintos. A la figura estética le concierne el mundo de la creatividad responsiva, del éxtasis intransferible, de la energía vital de lo concreto. Al método científico, en cambio, le atañen el rigor del análisis que demuestra, la lógica de la razón que concluye, la universalidad del concepto. Sin embargo, aquí los presento unidos con el fin de indicar que estos términos opuestos y aparentemente inconciliables[1] se pertenecen mutuamente y se integran en una realidad mayor que los engloba sin anularlos en su diferenciación.[2] En este sentido, el binomio «figura y método» constituye una profundización del par de opuestos «letra y espíritu», cuya pertenencia recíproca ha sido el signo del rumbo del método de diálogo interdisciplinario entre literatura y teología, que venimos forjando desde hace una década de modo ininterrumpido.[3]

Ahora bien, mientras en la primera etapa el significado del nexo entre «letra y espíritu» había sido el *diálogo*,[4] ahora el punto de encuentro entre «figura y método» es la *paradoja*. Con el mismo propósito del comienzo cuando nos reunimos para fundar un espacio de creatividad donde la "buena imaginación" pudiera ofrecer alguna respuesta a las situaciones culturales inéditas que nos tocaban vivir,[5] seguimos hoy sedientos de nuevos lenguajes desde los que poder configurar un *imaginario teológico*, el que además de dialógico se nos presenta hoy paradójico. En este encuadre fundacional y sobre la base de reflexiones ya realizadas en publicaciones anteriores a las que remito,[6] el objetivo de la presente exposición es mostrar ahora que tanto la figura como el método son *mediaciones* de la fuente originaria de la creatividad y que lo son, precisamente, en la medida en que se reconocen como tales en sí y en su recíproca y *paradójica* vinculación.

Para demostrarlo la exposición ha sido dividida de la siguiente manera. Primero, se planteará la situación de mutua pertenencia e implicancia *mediadora* de los polos figura y método a partir de dos textos de nuestro contemporáneo teólogo de la belleza, Hans Urs von Balthasar. Segundo, se mostrará de qué modo la vida es la fuente y la paradoja el nexo de ambas mediaciones a partir de los textos de dos teólogos fundadores de la estética teológica: Agustín de Hipona e Hildegarda de Bingen. Tercero, se propondrá la mediación y la paradoja como constitutivos del *imaginario dialógico fundacional* cuyo perfil esperamos poder delinear en este coloquio, en el que la dilatación de las fronteras geográficas busca ser signo de apertura del mundo cristiano hacia el vasto horizonte del lenguaje y cultura actuales.

1. La mutua pertenencia e implicancia mediadora de figura y método

En el origen del camino recorrido por el teólogo Hans Urs von Balthasar hacia la configuración de un nuevo lenguaje estético-dramático-teológico[7] hay dos opciones que aquí hago propias y que constituyen el punto de arranque de mi actual reflexión sobre la paradoja como nexo de unión entre figura y método.

1. Utilizo el término en el sentido de la «teoría de los contrastes», cf. GUARDINI, ROMANO, *El contraste. Ensayo de una filosofía de lo viviente-concreto*, Madrid, BAC, 1996.

2. "El intento de Guardini consiste en estructurar una teoría del conocimiento de lo viviente-concreto sobre la base de una Filosofía de los contrastes (*Gegensätze*). [...] La *Teoría del contraste* ve lo viviente como un entramado de pares de «contrastes» que, sin poder ser reducidos el uno al otro, se implican, no obstante de modo esencial." A. LOPÉZ QUINTÁS, "Estudio introductorio. Los «contrastes» y su significación en la vida humana", en: R. GUARDINI, *El contraste. Ensayo de una filosofía de lo viviente-concreto*, Madrid, BAC, 1996, 13-14.

3. Cf. AA.VV. "Elementos para un método" en: C. I. AVENATTI DE PALUMBO – H. R. SAFA, (eds.), *Letra y Espíritu. Diálogo entre Literatura y Teología*, Buenos Aires, Ediciones de la Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina, 2003, 23-40.

4. Cf. J. E. FERNÁNDEZ, "Acto de presentación del libro *Letra y Espíritu*", Universidad Católica Argentina, 2003 (inédito).

5. Aplicamos el uso del concepto de imaginario desarrollado en: A. GESCHÉ, *El sentido. Dios para pensar*, Salamanca, Sígueme, [2003] 2004, 157-159.

6. Cf. C. I. AVENATTI DE PALUMBO, "La literatura como «lugar teológico»", *Lumieira* 46 (2001) 11-25; "La configuración de un lenguaje. El aporte de Hans Urs von Balthasar al diálogo interdisciplinario", en *Actas de las Primeras Jornadas: Diálogos entre Literatura, Estética y Teología*, Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras y Facultad de Teología de la Universidad Católica Argentina, 2002 Cd-Rom, ISBN: 950-44-0019-1; "Presentación"; "Hans Urs von Balthasar: El diálogo entre Literatura y Teología"; "Jornadas: Diálogos entre Literatura, Estética y Teología"; "Elementos para un método. La configuración de un lenguaje. El aporte de Hans Urs von Balthasar al diálogo interdisciplinario", en C. I. AVENATTI DE PALUMBO– H. SAFA, (eds.), *Letra y Espíritu. Diálogo entre Literatura y Teología*, Buenos Aires, Ediciones Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina, 2003, 17-20; 101-103; 124-125; 141-147; "La fe que dialoga con la literatura", *Teología* 85 (2004) 51-55; "Elementos para un método de diálogo interdisciplinario entre literatura y teología", en: *Actas de las Jornadas: Literatura, Crítica, Medios. Perspectivas 2003*, Facultad de Filosofía y Letras-CILA, Universidad Católica Argentina, 2005, CD-Rom, ISBN: 987-44-0040-X "Teología y literatura. Lenguaje y acontecimiento", *Teología* 90 (2006) 367-373; "Literatura y teología. Encuentro de lenguajes", *Multitextos* 8, Centro de Humanidades y de Teología PUC-Rio, 2006.

7. Cf. C. I. AVENATTI DE PALUMBO, "Teología y literatura en diálogo. Gratuidad, paradoja y esperanza: tres claves para la configuración epocal de un lenguaje estético-dramático", *Communio* (Arg) 12 (2005) 23-32.

En el primero de los textos –que he elegido por su tono recapitulador y vesperal– Balthasar afirma con decisión testamentaria que el centro de su obra teológica lo constituye “la posibilidad de ver, valorar e interpretar una *figura*”.[8] En el marco de esta mirada retrospectiva que realiza sobre su itinerario interior con motivo de la recepción del premio Mozart un año antes de su muerte, el teólogo suizo confiesa, además, que a la mencionada adopción de la figura como punto de partida le corresponde el método de la “mirada sintética”.[9] “Ver”, “valorar” e “interpretar” son, pues, los pasos del método o camino-hacia la *figura*, que atraviesan toda su obra.

Como podemos comprobar, figura y método se encuentran aquí recíprocamente implicados: por un lado, hay un objeto que se manifiesta como figura y, por otro lado, hay un sujeto que, porque percibe y contempla (“ver”), puede desocultar el sentido mediante un juicio realizado en sintonización obediente con la figura (“valorar”) y convertir así su palabra en una nueva creación (“interpretar”).[10] En este texto se advierte con claridad cómo, para Balthasar, es la «evidencia» de la figura la que da lugar al dinamismo subjetivo del «ver-valorar-interpretar» y no viceversa. Por evidencia entiende el autor el valer desde sí de la figura, su autojustificarse en la sola presencia y manifestación del ser en lo singular. Porque evidencia y figura coinciden en el mismo acto de expresión del ser, no hay evidencia sin figura ni figura que no sea evidencia del ser.

Si la sola presencia de la figura basta como autojustificación por ser ella expresión del misterio del ser, cabría preguntarse, entonces, por el contenido de dicha manifestación. La respuesta de Balthasar es que son la verdad y la bondad del ser las que se patentizan en la figura, cuyo dinamismo patentizador es lo que la hace bella.[11] En consecuencia, la evidencia de la verdad y de la fe no es una cuestión ni ética ni gnoseológica, sino estética. De ahí que la percepción de tal evidencia pertenezca al dominio de la *aísthesis* y que, por tanto, implique la simultaneidad de la disposición anímica y la sensibilidad que Balthasar identificó con la *Stimmung* musical.[12]

8. H. U. von BALTHASAR, "Aquello que debo a Goethe", discurso con motivo de la recepción del premio Mozart concedido por la Goethestiftung el 22.5.1987. Traducido por A. ESPEZEL, en su *Hans Urs von Balthasar. El drama del amor divino*, Buenos Aires, Almagesto, 1993, (69-74) 70.

9. Vale recordar, que en este discurso pronunciado un año antes de morir con motivo de la recepción del premio Mozart, Balthasar señaló que "esta atención a la figura yo se la debo a Goethe, quien, emergiendo del *Sturm und Drang*, no dejó de ver, crear y valorizar figuras vivientes. A él debo este instrumento decisivo para todo aquello producido por mí." H. U. VON BALTHASAR, "Aquello que debo a Goethe", discurso con motivo de la recepción del premio Mozart concedido por la Goethestiftung el 22.5.1987.

10. Remito para este tema a mi propuesta de articular la respuesta balthasariana ante la figura desde los binomios contemplación-arrebato y sintonización-obediencia. Cf. C. I. AVENATTI DE PALUMBO, *La literatura en la estética de Hans Urs von Balthasar. Figura, drama y verdad,* Salamanca, Secretariado Trinitario, 2002, 271-298.

Si profundizamos en las proyecciones de este principio, descubrimos que la evidencia de la automanifestación del ser en la figura es de condición *mediadora* como también lo es la interpretación como respuesta develadora. En efecto, por un lado, la figura se justifica «desde», «en» y «por» sí misma, de modo que lo que «de ella» no brota, no puede ser considerado válido desde el punto de vista estético. Pero, por otro lado, de acuerdo con la «perijóresis» trascendental balthasariana de unidad entre belleza, bien y verdad, sin la figura tampoco pueden autovalidarse los puntos de vista ético y teorético. La interpretación que se independice de la experiencia estética y se aleje de la singularidad figural perderá simultáneamente su capacidad de mediación y de revelación. Es precisamente la índole estética de esta «evidencia», es decir, la simultaneidad de contenido y lenguaje, de interioridad y exterioridad, la que determina la condición *mediadora* respecto a la fuente creadora originaria tanto de la figura como del intérprete.

El segundo texto, que seleccionamos entre tantos otros, pertenece al corpus de la estética teológica y se ubica justamente allí donde el autor delimita su «opción originaria» por la belleza como «palabra primera» del cristiano quien deberá recogerla tras siglos de olvido por parte de las ciencias, la filosofía y la teología. Así lo señala Balthasar cuando dice que

11. A la comprensión del concepto de figura estética en Balthasar he dedicado otros trabajos a los que remito, cf. C. I. AVENATTI DE PALUMBO, "El cosmos estético de Balthasar. La figura, las polaridades y la belleza en diálogo con el debate contemporáneo", *Proyecto* 30 (1998) 105-126; "La belleza como camino hacia la unidad. Lectio inauguralis", *Studium* 8 (2001) 247-261; "La vía estética como «kairós» para el nuevo milenio", *Cuadernos monásticos* 140 (2002) 37-61; "Estilo, expresión y kairós en la Estética Teológica de Hans Urs von Balthasar", *Studium* 10 (2002) 165-171; *La literatura en la estética de Hans Urs von Balthasar. Figura, drama y verdad*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 2002, 231-269; "El aporte de la estética a la construcción de una visión integral del mundo y del hombre", *Studium* 14 (2004) 251-258.

12. Navarro destaca la primacía del hombre *aisthetikós* (el capaz de percepción, el sensible) por sobre el hombre *asketikós* (el que se ejercita esforzadamente por la conquista de los bienes espirituales suprimiendo lo sensible). Cf. I. J. NAVARRO, "Vigencia de Adán", en: A. ZECCA – R. DÍEZ, *Pensamiento, poesía y celebración. Homenaje a Héctor Délfor Mandrioni*, Buenos Aires, Biblos, 2001, (53-72) 67.

hoy "ha sonado quizás más claramente que nunca la hora de perforar la coraza de este tipo de exactitud, que sólo es capaz de comprender un ámbito muy limitado de la realidad, a fin de abrirnos nuevamente a la verdad total, a la verdad que es atributo trascendental del ser y no es una magnitud abstracta sino el vínculo vital entre Dios y el mundo".[13] Con mayor decisión que en el texto que analizamos en los párrafos anteriores, Balthasar subraya la necesidad de cambiar la orientación metodológica vigente. Es precisamente, en el reconocimiento de la figura como acontecimiento originario, de donde deduce la necesidad de «perforar hasta quebrarlo» («durchbrechen») todo tipo de enfoque metódico que pretenda comprender el dinamismo vital de la figura estética aplicando mediciones propias de las ciencias exactas y ocasionando, en consecuencia, la pérdida de aquello que la hace ser tal: la vida, la totalidad, la gratuidad, el desinterés, la plegaria, el amor. Recuperar la percepción como método es recuperar la figura en su plenitud estética y teológica.

Pues bien, hasta aquí la constatación de la mutua pertenencia entre figura y método. Ahora hay que connotar esta vincularidad recíproca sobre la base de la condición mediadora de una y otra. El imaginario de la mediación encuentra en la simbólica del puente un rico acervo a explorar. En efecto, el puente es *mediación* entre orillas de orden opuesto –cielo y tierra, vida y muerte, sensible y espiritual– y, por tanto, es lugar de pasaje y de prueba, ámbito de lucha y de tensión.[14] La afinidad que presentan el símbolo del puente con el del camino[15] se corresponde, además, con el proceso de configuración metodológica que estamos delineando en este coloquio, ya que método como todos sabemos es camino-hacia. Si profundizamos la polisemia simbólica descubrimos que la prueba del puente no es para los principiantes sino para los más adelantados, puesto que atravesar un puente implica haber avanzado en la decisión de afrontar riesgos, de transfigurar perspectivas, de abrirse a la novedad de lo que nos espera en la otra orilla, que no es la propia, pero que con la propia busca establecer un vínculo.

13. H. U. Von Balthasar, *Gloria. Una estética teológica 1. La percepción de la forma,* Madrid, Encuentro, 1986, 22.

14. Cf. J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988. Desde esta rica simbología del puente he abordado hace unos años la relación entre razón y fe. Cf. C. I. Avenatti De Palumbo, "La belleza: un puente entre la razón y la fe", en AA.VV. *El quehacer filosófico en el horizonte del encuentro entre razón y fe*, Santiago de Chile, Fundación Instituto Pedro de Córdoba - Universidad Arcis, 2002, 31-54.

15. En un mismo capítulo considera Luker ambos símbolos, cf. M. Luker, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones,* Barcelona, Herder, 1992, 233-248.

Interpreto que todos nosotros estamos ya un tanto adelantados en este camino dialógico y por tanto me permito decir que de una u otra manera todos nos encontramos hoy atravesando uno de los puentes. Atrás quedaron el entusiasmo e ingenuidad propios del comienzo, ahora, estamos transitando hacia una etapa de mayor madurez. Ya no somos promesa, sino que nos hemos reunido con la conciencia de estar siendo protagonistas de este momento de la historia del diálogo. Acción histórica y fundacional, no reposo sapiencial, ya que todavía nos falta recorrer buena parte del camino y superar muchas otras pruebas de orden epistemológico y existencial. Pues bien, el puente que estamos transponiendo hoy es el de la *paradoja*: ella es el nexo entre figura y método que nos interroga e interpela en este momento en que aparecen las tensiones propias del alumbramiento de lo nuevo. A ella dedicaremos la segunda parte de la exposición.

2. De la vida como fuente a la paradoja como nexo

Si como señalaba Henri de Lubac la paradoja está en la realidad antes que en el pensamiento, si ella constituye el ser mismo de las cosas antes que el modo de decirlas,[16] entonces el nexo mediador entre figura y método que estamos proponiendo es un nexo real y vital. Esta afirmación tiene consecuencias directas sobre el proceso del diálogo entre literatura y teología, pues, si la fuente del decir es la paradoja del ser del mundo, del hombre y de Dios, entonces, la relación figura y método no es reductible a síntesis racional alguna. Y no lo es porque en la paradoja conviven los opuestos: fluir y permanecer, subir y bajar, vivir y morir, intuir y razonar, ser y pensar, conceptualizar e imaginar, crear e interpretar. De acuerdo con esto, el «ubi» del diálogo literatura y teología deberá mantenerse dentro de la unidad dinámica que se da entre una «figura» para la cual el crear no sea sólo imaginación e intuición y un «método» para el cual el comprender no sea sólo racional.

16. "La paradoja es el revés de lo que al derecho sería la síntesis. [...] Porque la paradoja está por todas partes en la realidad antes de estar en el pensamiento. Está en todo de manera estable. Siempre vuelve a renacer. El universo mismo, nuestro universo en devenir es paradójico. La síntesis del mundo no está hecha. [...] Cuanto más se eleva, se enriquece y se interioriza la vida, tanto más terreno gana la paradoja. Ya soberana en la vida simplemente humana, su reino de elección es la vida del espíritu. La vida mística es su triunfo. Paradoja: la palabra designa ante todo las cosas en sí mismas, no su modo de decirlas." H. de Lubac, *Paradojas y nuevas paradojas,* Buenos Aires, Editorial San Juan, 1992, 55.

A esta altura he de confesar que mientras buscaba en mi interior la palabra que consumara y expresara mi intuición primera acerca de la naturaleza mediadora del nexo entre figura y método, se cruzaron en mi camino los textos de dos grandes místicos y teólogos medievales: Hildegarda de Bingen y Agustín de Hipona, cuya obra estaba leyendo en vista a otros escritos.[17]

En el principio de la "indisociabilidad creativa" entre la visión y la interpretación que plantea Hildegarda en *El libro de las obras divinas* encontré una confirmación del carácter mediador y creativo del binomio «figura y método».[18] En efecto, para esta mística del siglo XII ambos términos –la «visión» de la figura y la «interpretación» de la misma según un método exegético– son «mediaciones creativas» respecto a la «fuente» de la vida que es el obrar divino. La asociación fue inmediata: los pares de opuestos figura y método, texto e intérprete, arte y receptor, adquirían nueva luz al ser considerados desde este principio de unidad comunional entre mediación y creatividad. Numerosos puntos de contacto se pueden establecer entre la figura balthasariana del primer texto y la evidencia empírica, inmediata y sensible de la imagen-visión hildegardiana. No en vano pertenecen ambos a una vertiente de pensamiento místico para la cual

17. Cf. C. I. Avenatti De Palumbo, "La presencia vivificante de la belleza en la construcción de la interioridad cristiana. Lectura estética del *Libro X* de las *Confesiones* de Agustín", en: Segundas *Jornadas de Filosofía Medieval. Presencia y presente del pensamiento medieval*, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, 2007, (en prensa); "El lenguaje de la vida en la estética hildegardiana", en A. Fraboschi, (dir), *Actas* de *3º Jornada Interdisciplinaria. Conociendo a Hildegarda. La abadesa de Bingen y su tiempo*, Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Católica Argentina, 2007 (en preparación).

18. La excelente introducción de la versión francesa del texto latino me dio la clave de interpretación que estoy planteando. Transcribo algunos pasajes de los cuales la traducción es mía: "La multiplicación de niveles de sentido está facilitada por la permanencia de la correspondencia. [...] Los niveles verticales de sentido corroboran una horizontalidad perfecta de relaciones entre los seres y las cosas. [...] Sin embargo, raramente –este es uno de los grandes méritos de la obra de Hildegarda– nosotros tenemos la impresión, para utilizar una expresión moderna, de que el significante devora al significado. Raramente, dicho nuevamente, las exigencias de la exégesis parecen contradecir o ladear las formas y los colores surgidos de la visión. El espacio visionario, multiplicado, desmultiplicado, orientado, sobreorientado, guarda su autonomía, y –esta es al menos la impresión– su anterioridad, aunque sea también interpretado, sobreinterpretado. Por el contrario: el apoyo mutuo que a lo largo de todo el *Libro de las obras divinas* se prestan lo concreto y lo espiritual, la visión y su interpretación, muestra magníficamente la indisociabilidad creativa de dos mediaciones aparentemente concurrentes. Esto evita tanto las esclerosis de una alegorización edificante como la confusión que nacería de la evocación demasiado libre de la profusión del mundo." B. Gorceix, "Présentation" a Hildegarde De Bingen, *Le livre des oeuvres divines,* Paris, Albin Michel, 1989, pp. LVI-LVII.

la figura patentiza la luz de la vida, como lo muestra la impresionante visión primera de la mística renana.[19]

Que la vida divina fuera la fuente y la causa de la esta condición mediadora y creativa de visión e interpretación dio lugar a un segundo descubrimiento. En el cierre de su corpus trilógico, la abadesa del Rhin afirma que la belleza del universo no procede tanto de la proporción cuanto del hecho de ser manifestación de la vida, lo que se evidencia mediante la ley estética de la compensación y el contraste.[20] Que el principio de unidad de la figura bella fuera la «fuente» de vida y que esto se expresara artísticamente a través del contraste derivó finalmente en la afirmación de la «paradoja» como nexo de la mediación figura y método.

El principio objetivo de la vida divina como origen de la figura paradójica de lo bello es el gran aporte de la estética hildegardiana. Su influjo irradia sobre nuestro siglo XXI permitiéndonos consolidar el nexo entre figura y método como mediación creativa y como paradoja manifestada estéticamente por medio del contraste. Pero, mientras el acento de la mirada de la abadesa de Bingen estaba puesto en la figura visionaria, el acento de la estética que Agustín desarrolla en *Confesiones* me permitió ahondar en la vida como principio subjetivo de la percepción y de este modo abordar la cuestión desde el polo del método. [21]

En el Libro X de *Confesiones,*[22] Agustín retoma las tesis que había desarrollado en *De musica* y postula que el principio numérico-proporcional del «ritmo» objetivo debe encontrar su correspondiente subjetivo

19. A la influencia de los escritos hildegardianos sobre la obra de Balthasar he dedicado un trabajo al que remito: "Presencia de Hildegarda de Bingen en la Trilogía de Hans Urs von Balthasar", en: *Actas de Segunda Jornada Interdisciplinaria "Conociendo a Hildegarda. La abadesa de Bingen y su tiempo"*, Pontificia Universidad Católica Argentina, 2006, CD Rom. En versión impresa: "Presencia de Hildegarda de Bingen en la *Trilogía* de Hans Urs von Balthasar", en: A. Fraboschi, (comp.), *Desde el fulgor de la luz Viviente... Hildegarda, abadesa de Bingen*, Buenos Aires, EDUCA, 2007 (en preparación).

20. "La unidad, la belleza del universo, y de esta reducción perfecta del universo que es el templo de Dios, no resulta tanto de proporciones perfectas, de un equilibrio alcanzado, de una geometría absoluta. Ellas nacen más bien de la manifestación, de la revelación, de la expresión de una infinidad de fuerzas, de energías, de tensiones, de empujes, mutuamente apuntalados, compensados, contenidos, detenidos ciertamente, pero que están siempre a punto de renacer, de reencontrarse con la vida." B. Gorceix, "Présentation" a Hildegarde de Bingen, *Le livre des oeuvres divines,* Paris, Albin Michel, 1989, pp. LVI-LVII. (La traducción es mía).

21. Para un panorama introductorio a la estética agustiniana, cf. E. de Bruyne, *Historia de la estética. II. La antigüedad cristiana. La Edad Media*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, 267-363.

22. Cf. Agustín, "Confesiones", X, VI, 10.

en el «ritmo del alma» para que el juicio sea verdadero.[23] Así, afirma De Bruyne, en la estética agustiniana "a la armonía de las formas externas corresponde la armonía de la vida del alma"; de ahí que la belleza radique "en la *convenientia* mutua entre sujeto y objeto".[24]

Pues bien, desde la perspectiva del método adquiere significativa importancia la relación entre figura-ritmo-verdad que establece Agustín, y que Balthasar subraya afirmando que en la estética teológica del hiponense "el acto del espíritu [o sea, el comprender] está o cae con la facultad estética de percibir en la verdad la cualidad de lo eterno, de lo divino, cosa imposible si no hay recogimiento y purificación. En caso contrario, aún razonando con una lógica exacta, se carece de una experiencia auténtica de la verdad."[25]

La fuente del reconocimiento de la armonía de las cosas es una actividad que brota del interior del alma. En consecuencia es el ritmo subjetivo –que para Agustín es de orden intelectual– el que permite descubrir los vestigios del ritmo objetivo de la belleza divina presente en las cosas. El juicio estético es en consecuencia resultado de la síntesis armoniosa del ritmo físico de la figura y el ritmo psicológico del intérprete. La clave hermenéutica es pues la sintonización de ritmos cuya primacía le pertenece al ritmo espiritual.

A la misma conclusión llega Balthasar cuando afirma que el dinamismo propio de la estética de Agustín radica en la consonancia entre el *pathos* de la medida rítmica y el *pathos* de la infinitud.[26] Este *pathos* de la infinitud es el que está grabado en la memoria como huella divina inmemorial. El autor da cuentas del modo cómo gracias al proceso de interiorización descubrió que estas huellas no son ideas puras sino figuras (*species*) que la memoria conserva como cierta luz, voz, olor, gusto y abrazo.

El hallazgo de la belleza interior inmemorial se produce al ritmo del contraste apofático y katafático (X, VI, 8). Para expresar la constatación

23. "El hombre dispone de un ritmo innato que le fue dado por la naturaleza. Éste es el más importante de los cinco ritmos, ya que sin él, el hombre no sería capaz de percibir los otros ritmos ni tampoco producirlos." W. Tatarkiewicz, *Historia de la estética. II. La estética medieval*, Madrid, Akal, 1991, 56.

24. E. De Bruyne, *Historia de la estética. II. La antigüedad cristiana. La Edad Media,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, 295-296.

25. H. U. Von Balthasar, "Agustín", en: *Gloria. Una estética teológica. 2. Estilos eclesiásticos*, Madrid, Encuentro, 1986, 113.

26. Cf. H. U. Von Balthasar, "Agustín", en: *Gloria. Una estética teológica. 2. Estilos eclesiásticos*, Madrid, Encuentro, 1986, 138.

deslumbrante de la «evidencia» de la hermosura divina en el interior de su ser, el narrador elige la forma quiásmica: *"Sero te amavi pulchritudo tam antiqua et tam nova, sero te amavi!"* (XXVII, 38). He aquí la paradoja temporal de la antigüedad inmemorial del contacto con la fuente y la novedad del acontecimiento que irrumpe. Este dinamismo será la base del lenguaje figurado cuyas bases echa Agustín en el libro IV de su *De doctrina christiana*. Allí no es sólo el reconocimiento del principio de igualdad lo que determina la belleza de la figura alegórica sino sobre todo el dinamismo de revelación de la verdad y del sentido en el ocultamiento, lo cual requiere estar atravesado por la experiencia vital de la humildad.[27] La interpretación adviene entonces la experiencia vital donde el entusiasmo bíblico del corazón es el eje de la mediación entre sensibilidad y espíritu, entre imagen y concepto, entre concreto y universal.[28] Llegamos así al núcleo del método agustiniano, según el cual el ritmo de la figura se descubre en sintonía con el ritmo cordial que es inmemorial. Es la mediación dinámica del amor la que quiebra el dualismo estático en que suelen quedar atrapados figura y método: éste es el siempre más del encuentro, el lenguaje de la gracia, el goce místico de la belleza.[29] Así, pues, si como afirma de Bruyne "la experiencia vital parece haber enseñado a Agustín que la elocuencia es más bien una cuestión de naturalidad espontánea que de teoría de las reglas",[30] el romano africano y la monja renana coinciden en la vida como fuente y origen.

27. "La redacción alegórica excita, no obstante, la atención, porque se presiente que bajo la imagen se oculta otra cosa distinta. Incita a la inteligencia a buscar el sentido y la llena de placer una vez que lo ha encontrado. (*C. Faust.* XII 7, XV 5 y XX 99) Por su oscuridad predispone al espíritu para la humildad, ya que no se alcanza inmediatamente a penetrar el sentido exacto; pero por la similitud utilizada provoca un goce de belleza que aleja el aburrimiento por su incitación. (2 *De Doctr. Christi*. 6,7). Una antorcha arroja luz y llamea en la tiniebla, permitiendo así vislumbrar las cosas en torno. Pero si alguien la remueve y agita de un lado a otro, su luz cobrará más brío y esplendor; así también la expresión directa nos hace conocer algo, pero la alegórica efectúa, como la antorcha, un choque y origina una conmoción más intensa. (*Ep*. 55)." E. De Bruyne, *Historia de la estética. II. La antigüedad cristiana. La Edad Media,* Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, 335-336.

28. Cf. H. U. Von Balthasar, "Agustín", en: *Gloria. Una estética teológica. 2. Estilos eclesiásticos*, Madrid, Encuentro, 1986, 130.

29. "Quizás nos sintamos ya embelesados por la belleza de la expresión literal [...]. Pero cuando creemos que bajo la superficie de la letra se oculta otro sentido diverso, nos vemos obligados a emprender una tarea dificultosa y, sin renunciar al encanto, a cavar más y más a fondo. Al fin nos espera un renovado gozo. [...] Y luego viene todavía un tercer grado de belleza y de dulzura, a saber: la excelsitud de la verdad en sí misma, sin velo, espiritual. El goce de la belleza se hace místico." E. De Bruyne, *Historia de la estética. II. La antigüedad cristiana. La Edad Media*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, 336-337.

30. Bruyne, *Historia de la estética. II. La antigüedad cristiana. La Edad Media*, 354.

3. Hacia la configuración de un imaginario dialógico fundacional

La construcción del «imaginario dialógico fundacional» que estamos aquí proponiendo hunde sus raíces en los orígenes cristianos, precisamente allí donde la paradoja fue gestada para expresar el misterio del Dios encarnado.[31] Sobre la base de nuestra recepción hildegardiana del eje figural de visión-interpretación y del principio vital de la belleza divina y la agustiniana de la consonancia entre el ritmo de la figura y el ritmo cordial de la belleza viva e inmemorial de Dios que habita el interior del hombre, queremos proponer la consideración de dos paradojas a partir de las cuales se pueda acreditar con rigor crítico la relación figura y método, sin que por ello se pierda la energía vital que procede de la fuente divina.

La primera paradoja es la que consiste en que la infinitud de la vida, que es espíritu y figura, que es inefabilidad y desmesura pueda ser expresada y encontrar su término de consumación en la letra, el ritmo y el método. A la verdad dinámica de esta palabra paradójicamente mediadora, en la que conviven simultáneamente tales contrastes, sea que se trate de la obra literaria o interpretativa, el diálogo se convierte en alumbramiento de un espacio nuevo donde la mediación de figura y método expresa en formas finitas el exceso del don de la fuente originaria. En este sentido en su sentido más pleno el diálogo deviene la actualización de un exceso.

La segunda paradoja es la que se da entre revelación y creación. Revelar es descubrir el sentido oculto del ser ya dado como don, la alteridad como su fundamento y descubrirlo precisamente en los contornos delimitados pero irradiantes de vida de la figura. Crear es construir con libertad y responsabilidad y en este sentido es fundación dinámica de fronteras abiertas a la promesa del tú. Cuando la figura revela, la interpretación se vuelve creativa y fundadora de lo nuevo, y entonces sucede lo impensable: que la interpretación sin apartarse de la rigurosidad de sus métodos se vuelve ella misma revelación y suscitadora de nuevas creaciones.

Éstos son los cimientos del método en acción. En virtud de la paradoja la capacidad reveladora de la palabra literaria se traslada al ámbito de la interpretación. La teología que ya está en la figura del texto se abre paso a través de la lectura de las imágenes cristianas y la intelección teologal se hace rítmico cordial. El texto primario originario es la fuente inmemorial: figura y método se reconocen textos secundarios derivados de ella, lo cual suscita un estado de referencialidad permanente y nunca totalmente alcanzada de nuestras palabras en relación con la Palabra viva y viviente del Dios que estando más allá de todo texto a todos los habita.

Que los *diálogos* que acontezcan entre las orillas de la teología y de la literatura y entre nosotros susciten palabras creativas y reveladoras. De modo tal que el diálogo sea *puente mediador* entre figura y método por medio de la actualidad de la *paradoja,* de modo que podamos seguir caminando juntos con imaginación hacia la fundación de nuevos lenguajes de palabras vivas y vivientes.

CECILIA INÉS AVENATTI DE PALUMBO
26.04.07 / 25.05.07

31. "La palabra paradoja, en sí misma, es paradójica. Dejémosla, pues, tal como es. [...] Pensemos, además que el Evangelio está lleno de paradojas, que el hombre mismo es una paradoja viviente, y que, según los Padres de la Iglesia, la Encarnación es la paradoja suprema." H. DE LUBAC, *Paradojas y nuevas paradojas,* Buenos Aires, Editorial San Juan, 1992, 3.